

# EDITORIAL

Podríem haver començat aquest editorial dient que tot va ser producte d'una curiosa coincidència cronològica. Per un capritx del calendari, el centenari de l'edició i estrena del *Ubu roi ou les Polonais* d'Alfred Jarry (juny del 1896) ha de sumar-se als cent anys del naixement d'Artaud (el proper 4 de setembre) i, recentment, als deu i vint anys de la mort de Jean Genet (1985) i Pier Paolo Pasolini (1975) respectivament. De seguida, però, ens vam adonar del risc que significava aplegar aquests quatre noms en un mateix número, de la gratuïtat de juxtaposar, sense més, quatre personalitats tan divergents, del dubtós encert metodològic d'homologar des del nostre present contextos històrics amb especificitat pròpia...

No vam poder, tanmateix, evitar de deixar-nos seduir per una evidència que va esdevenir aclaparadora. I és que, per damunt de les sensibles dissimetries, acabaren imposant-se els profunds paral·lelismes que oferien la vida i l'obra de tots quatre, com si un corrent subjacent de sentit, un secret fil conductor hagués presidit alhora les seves trajectòries. En efecte, no tan sols es tractava d'un llegat refractari en conjunt a qualsevol anàlisi reduccionista (n'hi ha prou de recordar l'infructuós intent d'un Derrida amb Artaud); de fet estàvem davant d'un veritable passar comptes amb la societat sencera, exposats a una explosió de lucidesa crítica portada fins a extrems torbadors. Jarry, Artaud, Genet i Pasolini havien deixat testimoni de la consciència malaltissa del segle.

Vam decidir, aleshores, instal·lar-nos en aquesta heterodòxia i provar de donar significació a allò que semblava només producte de l'atzar.

A finals del segle passat i començaments del present, la Naturalesa va deixar de ser només l'objecte d'imitació de l'art per esdevenir la projecció d'allò desitjat. L'art es va comprometre aleshores amb el sentiment que el que se'ns ha donat és impropï o insuficient, que hi ha un buit insuportable entre el real i el desitjable (J. Berger, 1985). Captivades per aquest alè subjectivista, les avantguardes històriques van escometre la tasca d'omplir aquest buit.

Aquest programa va donar lloc a un període especialment inflacionari pel que fa a propostes definidores de l'experiència estètica. En el constant pronunciament, publicitat i defensa dels posicionaments personals respecte al fenomen estètic, hi trobem episodis d'àmplia ressonància pública, com ara l'expulsió d'Artaud del cercle surrealista, però alhora també íntims, pertanyents a l'àmbit privat, com ara el rebuig que el mateix Artaud manifesta en una carta del 1932 davant la comparació que algú havia suggerit entre les seves improvisacions teatrals i les de Copeau.

Aquesta insòlita susceptibilitat al voltant de la vivència artística té molt a veure amb la nova percepció de l'espai i el temps que va impulsar la revolució tecnològica del primer terç del segle. Sense oblidar, com veurem tot

seguit, la influència de la psicologia de Jung o els avenços de la nova antropologia social (especialment, l'escola de Cambridge), el cubisme i el futurisme, però també el surrealisme, no s'entenen fora de la confusió de les grans ciutats, i el nou home urbà excita la imaginació de les avantguardes en un projecte ingènuament optimista, confiat i lluminós; un projecte aviat sacsejat i estèril·litzat per dues conflagracions mundials que posen de relleu les contradiccions socials sorgides a l'ombra del nou ordenament econòmic capitalista. Poc després, l'arribada de la moderna societat de consum i la despolitització i laïcització progressives de les masses preludiaven un temps, el nostre, en el qual molts veuen la fallida última del sentit i la inutilitat de tota experiència.

*Cap lloc és a tot arreu, i sobretot en el país en què un es troba.*

La frase de Jarry prefigura ja el desassossec de l'home modern. De fet, és probable que l'existència concebuda com a procés de desposseïment, de distanciament i pèrdua del món i de les coses, idea nuclear en un Lautréamont i també en Artaud, hagi estat un dels principals motius definidors del subjecte contemporani. I és precisament aquesta mena de sentiment tràgic el que trobem a l'origen de la crida d'aquests i altres autors en la refundació d'aquest subjecte, a la proposta d'abolició de la dualitat metafísica entre cos i ànima, a la reivindicació de la unitat profunda entre el concret i l'abstracte, a la recerca de l'exorcisme que disolgui el «jo» en una unitat primordial i indiferenciada. Mentrestant, i paradoxalment, l'itinerari del pensament i les arts al nostre segle se'ns mostra en canvi com una successió interminable d'ismes i tendències, com una superposició de punts de vista que atorguen una aparença caleidoscòpica, inintel·ligible sovint, al real.

Aquesta aparent discordança és en realitat la substància dialèctica que omple de sentit la vella pugna entre Tradició i Canvi, una dialèctica entre el desig de retornar al caos primigeni i la tendència a una convencionalització del sentit en un contínuum històric que ha assolit la seva apoteosi en el moviment postmodern.

L'assumpció del teatre dins d'una tradició estètica el converteix en història de la convenció representativa, en autocomplaent catàleg de recursos expressius, en antídoto davant l'evocació del seu propi potencial com a manifestació d'alliberament dels sentits, com a instant sostret al devenir històric. Fa que un diari com *Le Monde* banalitzï l'obra d'Artaud quan intenta caracteritzar el teatre dels setanta a través de la següent enumeració de trets: "El carrer, el lloc de treball/Els actors, enmig del públic/El teatre en si mateix no existeix/ Participació activa/ Exaltació del grup/ Festa/ Explosió física/ Exuberància/ Pràctica violenta/ Accions" (reproduït a *Serra d'Or*, núm. 154, juliol de 1972). El teatre, en definitiva, s'autoimmola quan s'incorpora al cànon de la cultura amb majúscula (Barthes declara, després de descobrir el Berliner Ensemble, que els seus dies com a espectador de teatre francès han arribat a la seva fi).

Es tracta d'un qüestió recurrent en la filosofia de la cultura del segle xx: l'experiència de l'art entesa no com a resultat d'una activitat poètica antropològicament considerada, com a Aristòtil, sinó com a exercici de reconeixement del llocs comuns d'una tradició estètica concebuda de manera escolàstica. Aquesta fundamentació de l'art a partir de l'art, és a dir sobre la base d'un concepte de valor estètic o sobre una interpretació moral, acaba impeding la funció comunicativa del plaer estètic, és a dir el seu poder de seducció, la seva capacitat per canviar les conviccions i alliberar l'ànim de l'espectador, de conduir-lo des del *pathos* a la serenitat ètica en un trànsit que la retòrica clàssica va descriure segons la fórmula *excitare et remittere, movere et conciliare*.

Jarry, Artaud, Genet i Pasolini proposen precisament la recuperació per al teatre de la virtualitat d'aquest efecte sensitiu i cognoscitiu de l'esdeveniment estètic. Aquesta finalitat es converteix en el fonament espiritual del drama, en la seva raó de ser (de fet, els seus escrits teòrics haurien de ser considerats com a veritables manuals sobre recepció de l'espectacle). Es tracta d'una visió teleològica del fet escènic donada pel desig d'arribar al límit del representable i transformar així l'espai de representació en lloc de redempció.

Des d'aquest punt de vista, tots quatre ofereixen l'inventari de sortides possibles a la inèrcia d'una Tradició que ha estat capaç de domesticar i incorporar les avantguardes, però que es mostra indefensa davant una ofensiva que atempta contra la seva perpetuació qüestionant-ne no sols la base material, sinó tot el sistema simbòlic, tota la gramàtica al·legòrica. Des de l'apoteosi lúdica de Jarry fins a la fulgurant Paraula pasoliniana, passant pel sentit oracular d'Artaud i la incandescència ritual de Genet, assistim a un itinerari estètic que accepta l'irracional, el subjectivisme extrem i la crònica desesperada de l'home en societat com a marques característiques de l'art del segle xx.

No podem considerar casual que un director com Peter Brook hagi dirigit *Le Balcon*, de Genet, al 1960 (cradat per l'autor mateix per a l'estrena a París), *Le jet du sang*, d'Artaud, al 1964 (codirigida amb Marowitz) i *Ubu aux Bouffes*, una aproximació al món de Jarry, al 1977; que Genet, per la seva banda, comptés amb el suport d'un artaudià convençut com Jean-Louis Barrault i que, per a la posada en escena de *Les paravents*, demanés a Roger Blin que busqués a Rodez, l'asil on havia estat internat Artaud, dibuixos fets per bojos; o que Grotowski, al marge dels seus deutes amb Artaud, utilitzés fragments d'obres de Genet per als seus exercicis d'actuació. I és que aquella complicitat de la qual parlàvem al començament, aquell corrent subjacent de sentit, ha acabat escampant-se, com la pesta, des de la perifèria fins al centre del fet escènic; en realitat, continuar amb aquest joc de filiacions i correspondències ens portaria a la veritable genealogia del teatre contemporani. Un teatre que, de Liubimov a Grüber, passant per Wilson, Stein, Chéreau, Heiner Müller o Koltès, ha esdevingut l'últim refugi del pensament mitopoètic, un contenidor

de personatges arquetípics sorgits d'una actitud sincrètica que ha intentat conciliar la pulsio de l'home contemporani amb la reavaluació de la forma ritual entesa com a expressió de significats mífics. De fet, podríem afirmar que, en la conformació del que s'ha anomenat teatre d'avantguarda als últims trenta anys, hi podem reconèixer encara la influència decisiva de la revifalla del pensament mític i el món del subconscient que va tenir lloc a començaments de segle, com a conseqüència de l'èxit assolit per ciències noves com l'antropologia i la psicologia, i que va resultar clau en el desenvolupament de les avantguardes d'aleshores. Però, al mateix temps i per arrodonir la caracterització d'aquest teatre, és absolutament necessari insistir en la responsabilitat de creadors com Jarry, Artaud i, més recentment, Genet i Pasolini, a l'hora d'encomanar-li l'esperit de conflagració que distingeix tot inconformisme artístic.

En aquest sentit, i amb l'inevitable risc de caure en una generalització esquemàtica, és possible delimitar certes constants dramàtiques que, en grau variable, trobem implícites a l'obra de tots quatre i que encara es projecten, inconfusibles, en les propostes més emblemàtiques de la creació dramàtica dels nostres dies.

De la simple lectura dels seus textos teòrics se'n desprèn un compartit i inusitat interès sobre l'efecte que la seva activitat escènica podia tenir sobre l'espectador. Un tret comú comprensible si tenim en compte que el que hi ha en joc és una veritable revolució sensitiva del públic: en l'ànim de tots ells, en efecte, hi ha la voluntat d'amplificar l'alliberament de respostes que provoca l'espectacle, esdevenint, en Jarry, plaer de la imaginació i la identificació irònica, exorcisme i espontaneïtat irracional en Artaud, temença del qui reconeix l'odi en si mateix en Genet, estranyesa i bloqueig del judici davant el misteri de l'existència en Pasolini. Un interès tal per l'audiència deriva, en el que constituïria un segon paral·lelisme entre tots quatre, del fet de concebre el teatre com un mitjà per accedir a una alteritat, a una forma superior de realitat que ens apropa a la "veritable vida". El desig de transcendència, fàcilment detectable per altra banda en el teatre d'avantguarda de les últimes dècades, es revela així com l'eix vertebrador de la seva dramaturgia, i es tradueix en l'intent de atorgar a l'escenari una qualitat que resta més enllà de tota immediatesa ontològica o sociològica. Quan Artaud proposa redescobrir uns "signes físics universals" o quan Jarry ens mostra que el món pot ser una mera construcció mental, se'ns aboca a la percepció de la tràgica escissió entre la condició il·lusòria del que ens envolta i la intuïció d'altres nivells d'experiència.

És precisament el que ens espera en aquesta experiència nova, potser oblidada, on trobem el tercer punt de contacte entre els nostres protagonistes. Encara que l'especificitat de cada cas demanaria una anàlisi concreta, la crida a l'irracional, al primitivisme, i el retrobament del mite es constituïran com a matèria primera indispensable per al seu treball, l'eina que haurà d'ei-

xamplar els límits del teatral i donar cabuda així a una nova fenomenologia escènica. En aquest sentit, resulta revelador comprovar les extraordinàries similituds existents pel que fa al procediment ideat per portar a terme tal empresa creativa. Conscients de les limitacions expressives del drama burgès, però també, en el cas de Genet i Pasolini, del carreró sense sortida al qual havien anat arribant posteriorment altres formes dramàtiques, com ara l'expressionisme o el teatre èpic, no van dubtar a posar en qüestió els dos elements fonamentals del drama com a gènere: la paraula i el personatge.

La paraula, transmissora de la Gramàtica i, en última instància, de la lògica i la raó cartesianes, pugnarà en tots ells per recuperar la seva fisicitat, l'analogia primordial amb l'objecte designat. En Jarry, les deformacions del llenguatge tenen una finalitat escatològica, grotesca i irreverent que ens apropa a la parla infantil, és a dir a la facultat de manipulació dels mots i els seus significats convencionals. Amb Artaud, encara que espectacles com *Les Cenci* ((6/5/1935) podrien suggerir el contrari, arribem a la fractura del discurs: "Tot llenguatge verdader és incompreensible", afirma a *Ci-gît*; obsessionat per una comunicació amb l'inconscient i l'instint, entén l'expressió verbal com a mera acció física i com a vehicle de la notícia mítica, allunyada de tota funció representativa (l'exemple extrem serien les seves glossolàlies). Als assajos i acotacions, Genet, per la seva banda, demana la distorsió del to vocal per distanciar-se de tot naturalisme i aconseguir així una artificiositat adient a la presentació d'arquetips socials. Pasolini, per fi, també proclama el seu contenciós amb el llenguatge quan al poema *Bestemmia* (citada per Edi Liccioli a l'article inclòs en aquest número), diu que busca l'evocació de la realitat amb la realitat, armat "amb paraules de carn".

Quan l'acció dramàtica no descansa exclusivament en la paraula, el psicologisme tendeix a difuminar-se en benefici de la màscara i l'arquetip. S'alliberen, aleshores, recursos destinats a reforçar el caràcter simbòlic dels personatges, un tret recurrent en el teatre d'avantguarda sempre que es tracta de presentar una realitat traspassada pel mite o una visió crítica del cos social. En el cas dels nostres autors, la reinvençió del personatge teatral ha estat un mòbil central en la seva trajectòria, i, en consonància amb l'anterior, la seva aproximació a la naturalesa humana té poc a veure amb una descripció naturalista del individu, deixant, en canvi, que els actors es manifestin com l'encarnació de pulsions arquetípiques, immersos en un ritual d'oposicions simbòliques.

La premeditada acumulació de marques negatives en Ubu fa que el personatge de Jarry resulti artificios i caricaturesc, com sortit d'un *guignol*. Aquesta artificialitat escènica, entesa com una qüestió d'estil, troba continuïtat en la galeria de personatges creats per Genet, encara que en un altre sentit: aquí, el buit que hi ha darrera la màscara no té una funció paròdica, sinó que apareix com l'única expressió possible del real, en un joc hegel·lià d'oposicions morals; en certa manera, i com succeeix a la tragèdia clàssica o al tea-

tre de Kantor i Pasolini, Genet ens presenta éssers catabàsics, és a dir provinents d'una línia d'ombra indeterminada, espectres que, en el cas del dramaturg parisenc, actuen com a invariables portaveus de la descomposició del món burgès. Aquesta qualitat externa del teatre de Jarry i de Genet, fonamental, per altra banda, en la configuració de l'escena contemporània, esdevé introspecció en les figures escèniques d'Artaud, destinades a l'èxtasi espiritual a través d'un torturat camí iniciàtic; tot i que la plasmació escènica de les seves teories interpretatives es va caracteritzar en general per l'histrionisme i l'estrèpit, Artaud pretenia, en efecte, que l'actor assolís, mitjançant tècniques sovint poc probables, una dimensió de ressonàncies mítiques que li permetés aparèixer davant els nostres ulls com un precipitat de l'home total (¿què hauria pensat Artaud si hagués pogut veure actuar a Ryszard Cieslak, l'emblemàtic actor del Teatre Laboratori de Grotowski?). De la mateixa manera que el dramaturg de Marsella, Pasolini veu en el teatre (i, sobretot, en el cinema) un mitjà per reactualitzar la narració mítica. La diferència entre ells es redueix a una mera qüestió d'èmfasi: mentre en Artaud s'imposava la finalitat catàrtica, Pasolini s'atura en el moment de l'anagnòrisi; tots dos, però, intenten legitimar el programa mític com a revulsiu i potencial catalitzador del canvi social. Els personatges de la dramàtúrgia pasoliniana es veuen ofegats per l'incontenible veu poètica de l'autor, sempre recognoscible en uns parlaments que voregen contínuament el monòleg interior. Aquest fenomen de contaminació de veus, afecta decisivament l'entitat d'unes criatures escèniques que, com en el cas de Racine i, més tard, Strindberg o Txékhov, resten immòbils en mig d'una autoreflexió contínua i atemporal, impeditos per a l'acció i, en conseqüència, per a ésser.

El decadent De Quincey deia que mitjançant la llei havia arribat a conèixer el pecat. En certa manera, aquesta sentència també és aplicable als quatre autors que ara s'aboquen a les pàgines d'aquest número. Perquè si bé seria un error, o en tot cas resultaria desafortunat, presentar la seva obra sota el determinisme d'unes biografies accidentades, sí que crida l'atenció, en canvi, com en Jarry, Artaud, Genet i Pasolini es produeix una sorprenent simbiosi entre la visió del món que els proporciona la seva agitada peripècia vital i la recerca d'un estil, d'una estètica pròpies. No pot estranyar, aleshores, que consideressin el teatre, i l'art en general, com una forma superior de realitat: en l'home natural el "deliri" és el resultat dels violents mètodes utilitzats per escapar.

Per altra banda, el procés pel qual aquest deliri, que en definitiva comporta qualsevol heterodòxia estètica, arriba a participar d'un consum cultural normalitzat és una qüestió que té a veure amb el caràcter efímer de l'avantguarda (diríem que el seu esperit s'esvaeix tan aviat com pronunciem el mot); una vida breu que ens agradaria pensar que és donada per l'infal·lible olfacte del públic, que sempre acaba imposant-se. Potser la paradoxa expressada per Connolly descriu perfectament aquest fenomen: un artista esdevé de mica en mica figura pública mitjançant el seu continuat desig de dirigir-se als desconeguts.

No s'ha d'oblidar, però, que la plena incorporació dels nostres quatre protagonistes al panteó cultural del segle encara ha de consumir-se. Recordem, si més no, que la censura francesa va impedir l'estrena de *Le balcon* fins al 1960; o fixem-nos en el neguit que avui dia continua apoderant-se d'una certa classe política i cultural italiana davant la reivindicació de la figura de Pasolini... Tanmateix, l'assumpció per part del teatre contemporani de tot un seguit de recursos expressius la paternitat dels quals seria fàcilment atribuïble a qualsevol d'aquests quatre creadors és un fet ja inqüestionable. En aquest sentit, la crítica coincideix en general a atorgar un paper preeminent a Artaud: res a objectar excepte l'observació que els trets que amb més freqüència es destaquen com les seves aportacions a l'escena actual, és a dir la concepció de l'espai escènic com un lloc de confluència de diferents llenguatges i signes, el recurs al primitivisme, l'èmfasi en el procés de creació i el treball col·lectiu, un cert paroxisme rítmic i interpretatiu, etc., semblen haver-se imposat més a partir del culte i la interpretació (desxiframent, més aviat) dels seus textos teòrics (especialment, *Le théâtre et son double*) que no pas del coneixement de la seva activitat com a director d'escena, la qual, per altra banda, sembla haver estat més convencional del que hauria pogut esperar-se. Altres veus autoritzades coincideixen, en canvi, a considerar el seu teatre gairebé irrepresentable, una opinió que en ocasions s'ha fet extensible també al drama pasolinianà, malgrat l'intent normatiu que és el Manifest de l'any 1968. Algun cínic podria concloure que potser aquest sigui el millor homenatge per a tanta heterodòxia. La recepció de la dramaturgia de Genet ha estat més afortunada, o el que és el mateix: objecte de nombroses adaptacions escèniques (des de Roger Blin fins a Víctor García, passant per Peter Zadek, Peter Brook, Erwin Piscator o Louis Jouvet). Tot i el rebuig sistemàtic del mateix autor a admetre-ho, al seu favor hi treballa un referent dramaturgic que travessa subtilment les seves obres, un vell conegut amb el qual podem accedir al territori del poeta dels marginats: Brecht; d'altra banda, la reflexió sobre el poder i la revolució ha estat molt sovint un tema estrella als escenaris de la segona meitat del segle (Jarry alimenta el seu vessant esperpèntic i satíric), sobretot si, com en el cas de Genet, s'aborda amb tota la seva complexitat i sense didactismes, evitant la crònica social i oferint, a canvi, una visió lúcida i temerària, premonitòria moltes vegades, de les fractures de la sociabilitat. En realitat, Genet, amb aquell controvertit nihilisme que negava tota possibilitat de canvi revolucionari (recordem que el Partit Comunista el va repudià), ha obert indirectament el camí a exploracions dramàtiques que podrien considerar-se epígons del realisme social però que recobren avui validesa com a baròmetre de la nostra circumstància (Koltès o Cormann serien dos exponents clars). Al mateix temps, amb la seva insistència en la significació de les simbologies externes (a l'estil de Flaubert), amb el seu convenciment que la imatge, abans que representar-la, és la cosa, es va avançar abans que ningú a la societat del simulacre, al temps de l'exasperació d'allò espectacular i de la desvirtuació de l'opinió pública; el teatre de Genet, en efecte, és una dramatització profètica de la societat visual que ens envolta, i, en aquest sen-

tit, no li pot ser aliè l'auge de formes teatrals que, especialment als vuitanta, han buscat en la imaginària visual els signes d'identitat d'una època.

Es diu sovint que no es pot servir a la bellesa i al poder al mateix temps. Jarry, Artaud, Genet i Pasolini no han estat precisament dipositaris de la cultura oficial; pel que fa a la bellesa, convindríem que és una qüestió subjectiva. En qualsevol cas, el que els devem té un valor singular: el mite, alliberat de la condició de fetitxe cultural, esdevé de nou agent actiu de la psique, i el teatre, havent-ne recuperat la seva dimensió ritual, torna a assumir una funció oblidada: el retrobament catàrtic amb un substracte humà sepultat sota la màscara de la *civilitas*.